DEL SIGNIFICATO

DEI

COLORI E DEI FIORI

NEL RINASCIMENTO ITALIANO

DI

VITTORIO CIAN

TORINO
TIPOGRAFIA L. ROUX E C.
1894.

Credo di non incominciare con uno strano paradosso dicendo che non v'è nulla di più scipito di quella artificiosa e galante industria che si affatica ancor oggi ad attribuire, in servizio d'innamorati o d'oziosi di cattivo gusto, particolari significati ai colori ed ai fiori, ai fiori sovrattutto, compilando una specie di dizionario convenzionale a spese di quegli esseri organici, così mirabilmente belli nella spontaneità naturale di lor vita e perfino nella morte e dopo morte tanto gentili, e così innocenti di ogni sciocchezza e pedanteria umana.

Eppure, anche la storia della umana stupidità, dei pregiudizî e delle debolezze nostre è tale che merita di essere nota, se non altro, perchè ci appartiene e perchè occupa gran parte in quella storia generale del costume, che ha tante attinenze colla letteratura, essendo più o meno il costume, come direbbe efficacemente il Carducci, riflessione del pensiero e del sentimento nella vita pratica.

***

Ma alla mia trattazione ho voluto imporre certi limiti, che non potrei varcare senza riuscire indiscreto, resistendo alla tentazione di toccare, almeno di volo, un tema bellissimo: i fiori nella poesia popolare e popolaresca italiana. E neppure dirò quanto anche l'antichità più remota si dilettasse di ricercare e di venir rappresentando, spesso in opere speciali, il più delle volte poetiche, in similitudini e imagini svariatissime, questo linguaggio allegorico o figurato, così morale e religioso che profano, dei colori e dei fiori.

Un'idea della vastità di questo campo, ormai in gran parte mietuto, possono dare due lavori recenti intorno al più caro e fortunato dei fiori, la rosa. Sono infatti appena tre anni dacchè una delle più colte gentildonne italiane e accademica dei Lincei, la contessa Caetani Lovatelli, pubblicava nella *Miscellanea Archeologica* uno studio sulla *Festa delle rose;* e non molti mesi sono passati da quando un francese, Carlo Joret, dava in luce la splendida monografia intitolata *La Rose dans l'antiquité et au moyen âge: histoire, légendes, symbolisme.*

Aggiungerò solo che proprio nel cuore del medio evo, appartenente a un periodo forse anteriore al Mille, era diffusa l'aria musicale così detta dei fiori

(*modus florum*), sulla quale un ignoto poeta del secolo XI compose una sua cantilena burlesco-satirica del cacciatore bugiardo e millantatore (1).

I.

Ma veniamo al Cinquecento e trasportiamoci in quella Venezia, le cui gentildonne e i cui patrizî erano allora grandi maestri all'Italia di bellezza e di gusto, di lusso e di mode raffinate: lusso e raffinatezza, che se infiacchirono il braccio e l'animo ai conquistatori della Morea e agli intrepidi gladiatori nella gran lotta cambraica, ispirarono e guidarono la mano dei pittori ad altre vittorie gloriose.

Apriamo un libro dove ancor oggi si sente palpitare tanta parte della vita veneziana del Cinquecento, in un singolar miscuglio di gaiezza, di buonsenso e di corruzione, le *Lettere* di Andrea Calmo, che sono così piene di brio e di sapore in quella loro veste dialettale. La decima del libro IV, nella eccellente ristampa fattane da Vittorio Rossi, è indirizzata ad una signora Virgilia, che ignoriamo veramente chi fosse, ma che doveva essere una delle troppe cortigiane che popolavano la città della laguna, il regno di Veronica Franco. Messer Andrea, l'attore

---

(1) Fu riprodotta dal Du Méril nelle *Poésies populaires latines antér. au douzième siècle*, Paris, 1843, pp. 276-8.

comico intelligente e spregiudicato, l'autor di commedie per più ragioni notevoli, ha ricevuto o, meglio, finge d'aver ricevuto dall'amica un mazzolino di viole. Egli si affretta a ringraziarnela e a dirle come ha interpretato il dono gentile, dacchè, appena ricevute quelle viole « tanto vaghe, tanto bele e tanto galante », pensò « che quei tre colori, de zalo, bianco e paonazzo, portasse con essi gran prontezza de spirito ».

Se il significato di quella cortesia corrispondeva all'amore reale di lei, egli si sentiva più felice di quanti furono amatori fra i Greci e i Romani e gli stessi Cristiani. E infatti quella « herba odorifera » ha sembianza della divina qualità della donatrice; il bianco rivela che essa è simile ad una candida nube celeste; il giallo, ai dorati raggi di Febo, mentre il paonazzo dimostra ch'ella ritiene nell'intimo del suo cuore « i secreti mondani, a similitudine del gran manto de missier Giove ». L'interpretazione dei tre colori si può anche applicare a lui, il devoto servitore di tanta grazia e bellezza, l'amante dall'anima candida, libero, schietto e sincero, come l'oro, guardingo e fedele e scrupoloso, geloso della sua fama. E su questa significazione e interpretazione soggettiva si sbizzarrisce facetamente l'arguto veneziano. Ma da gentil cavaliere com'è, egli invia alla sua amata in ricambio « per scontar in parte l'amorevolezza sua », una rosa, una lavanda e un gelsomino. E non a caso le invia questi fiori, tanto sono essi eloquenti nella loro semplicità, come egli

spiega con quella sua foga così maliziosa e ingegnosa, che non posso tenermi dal riferire le sue stesse parole. Il suo mazzetto « vuol dir che se ben « la riosa tutti la vuol nasar, per questo i no ghe « porta via l'odor, e cusì mi, si ben vago (*vado*) « dove che so desiderao, per questo i no me porta « via da la mente i fatti vostri; e cusì come la la- « vanda cazza via dove la se trova le tarme (*tarli*), « e anche mi mando in malora tuti quei che me dise « mal de vu; e cusì come el zensamin è un fior favorio « de la ninfe, voio che vu siè contenta, se ve piase, « de creder, che amandome, vu spendè ben i vostri « zorni... ». E qui il Calmo ammannisce alla sua amante uno di quei giochetti di parole e una di quelle filatesse di ipocorismi che erano tanto in voga nella prosa e nella lirica cortigianesca amorosa del suo tempo. Egli infatti nota che quel *zensamin* vuol anche dire: « Zensa mia, idest mia signora, mia pa- « trona, mia Dea, mia mazora, mia regina, mia pa- « pessa, mia imperatora, mia stella, mia calamita, « mia aurora, mia speranza, mia colona e mia con- « solation eterna... »!

Evidentemente, allorquando il loquace veneziano scriveva questa curiosa lettera, cioè verso il mezzo del secolo XVI, l'interpretazione galante dei colori e dei fiori era diffusa in Venezia; e basterebbe, se non altro, a provarlo il fatto che egli prende a parodiare appunto una moda fastidiosa del tempo suo. E come accade in periodi di civiltà progredita e raffinata, anche questo frivolo costume doveva

ormai aver trovato i suoi precettisti e pretensiosi legislatori; a quella guisa che aveva avuto i suoi trattatisti il costume simigliante e non meno frivolo delle *imprese*, nelle quali, del resto, i colori, i fiori e le piante avevano una parte non minore della zoologia.

Che questa ermeneutica allegorica dei colori e dei fiori fosse un'occupazione assai diffusa e gradita fra la più elegante società cortigiana del primo Cinquecento, e che si sentisse il bisogno di darne i precetti, ci è chiaramente riconfermato da un passo notevole ed inedito, contenuto in una redazione del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, anteriore alla definitiva che va per le stampe.

E non dimentichiamo che il libro del cavalier mantovano era, come dissi non è molto in questa stessa *Gazzetta*, un ritratto idealizzato, ma più fedele che non si soglia credere, della vita cortigiana nella prima metà del secolo XVI, e che perciò appunto esso divenne il codice ammirato e studiato d'ogni squisito costume. A un certo tratto, durante quegli eleganti conversari, Federico Fregoso, nobile personaggio d'illustre famiglia genovese, che fu poi vescovo, diplomatico e cardinale, rivolgendosi alla duchessa d'Urbino le dice che vorrebbe trattare, fra gli altri argomenti, anche « dei *blasoni*, *imprese* e *della significazione dei colori* ». Ma messer Cesare Gonzaga, il degno cugino del Castiglione, lo avverte che farebbe in parte opera oziosa: « della significazione de' colori non occorre « parlare, perchè novamente il signor Ludovico Gon-

« zaga di questo ha scritto, ed oltre al significato
« ha ancor detto le cause perchè così significano ed
« osservato alcuni colori, de' quali insino a qui non
« si era fatta menzione tra' galanti ».

L'attestazione è preziosa nella storia che veniamo tracciando, sebbene il trattatello di Ludovico Gonzaga, sottrattosi finora alle ricerche mie e di altri, sembri andato irreparabilmente perduto. Nè saprei dire se il Castiglione sopprimesse questa notizia nell'ultima redazione dei suoi dialoghi solo per amore di brevità, oppure perchè l' operetta del Gonzaga non gli paresse più meritevole di speciale menzione, o, infine, perchè la notizia gli fosse apparsa inesatta. Fatto sta che niun altro scrittore o documento ce ne ha serbato ricordo. Ma il cenno fuggevole del Castiglione è, chi ben guardi, di per sè solo un documento di storia.

II.

L' operetta di Ludovico Gonzaga sul significato dei colori è andata perduta, ma di questa perdita ci consoleremo facilmente, anche pensando che il non arduo tema fu tentato da altri, fra i quali un altro mantovano, suo contemporaneo, padre d'una fra le poche donne veramente celebri, seriamente colte del secolo XVI, di quella Olimpia Morato, che occupa un posto insigne anche nella storia dei riformisti italiani.

Fulvio Pellegrino Morato, o più modestamente e propriamente Pellegrino Moretto, fu uno dei tanti mediocrissimi letterati, fra pedanti e scrittori di mestiere, professori o, come si diceva, *umanisti* girovaghi, che pullularono nella penisola durante il secolo XVI. Di lui, delle vicende della sua vita, delle sue opere si è scritto molto sparsamente finora e con molte incertezze; nè è questo il luogo e il momento di discorrerne in modo speciale. Basti qui accennare ad alcuni fatti principali e men noti della sua vita (1). Il più dei suoi anni egli passò nell'Italia superiore, specialmente a Mantova, sua patria, e a Ferrara. Quivi sembra che si rifugiasse verso il 1517, bandito dalla sua città natale per cosa di poco momento. A questo caso appunto si riferisce una lettera scritta dal Duca di Ferrara il 18 giugno 1517 al Marchese di Mantova, per ottenere la grazia allo scrittore mantovano, lettera fatta conoscere dal compianto marchese Campori (2). Il favore da lui incontrato in Ferrara e, com'è assai verosimile, alla Corte Estense, e l'amore, finito con un buon matrimonio, per una Lucrezia ferrarese, che probabilmente era della famiglia Gozi, indussero il Moretto a fissar sua dimora sulle rive del Po. Ciò dovette

---

(1) Le migliori notizie sono, oltre quelle pubblicate dal Tiraboschi, quelle inserite da G. BARUFFALDI nel tomo IV della *Raccolta ferrarese di Opuscoli*, Venezia, 1781, pp. 127 sgg.

(2) Nel vol. VIII degli *Atti e memorie della R. Deputaz. di storia patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, pp. 2 e 4 dell'estratto.

avvenire fino dal 1520, secondo una giusta congettura del Campori, il quale nota che due anni dopo il letterato mantovano apparisce ospite nel palazzo di Schifanoja — in mezzo a vere meraviglie della pittura del Rinascimento — ai servizî di don Sigismondo, cugino del Duca, in qualità di « pedante de lo Illustrissimo Signore », com' è detto chiaramente nei libri di spese nel 1522. In Ferrara pubblicò il *Rimario di tutte le cadenze di Dante e Petrarca* (1528) ed una esposizione nel *Pater noster*. Poscia, come sospetto di opinioni poco ortodosse, dovette lasciare anche la città degli Estensi per recarsi nel Veneto.

Alla sua nòmina alla cattedra pubblica di lettere, in Vicenza, nel 1532 contribuirono il Trissino (1), l'Egnazio e Celio Calcagnino, le cui epistole latine sono una delle fonti più ricche per la vita del Moretto. E appunto in Vicenza egli componeva nel 1534, in lode di Caterina Piovene, bellissima gentildonna, un'*Elegia* in versi latini, che venne opportunamente pubblicata nel 1835 per le nozze di una discendente di lei (2). In questo componimento il pedante di Casa d'Este e pubblico professore in Vicenza si palesa non inabile artefice di distici latini ed esperto conoscitore e descrittore della bellezza femminile, per la quale ritrae, spesso, e linee e colori dalla tavolozza classica.

---

(1) V. Morsolin, *G. Trissino*, Firenze, 1894, pp. 177 e 417 sgg., dove si riproduce una lettera del Trissino, già edita dal Savi.

(2) L'opuscolo, che ha 14 carte, ha il titolo generico: *Pro conspicuis nuptiis nobilis Marchionis* ecc. Patavii, Typis Minervae, 1835.

Della dama vicentina egli viene enumerando tutte le bellezze, specialmente le fisiche, a cominciare dai capelli, che, manco a dirlo, son biondi e più splendenti dell'oro.

Ella, eccellente in tutto, nel suonare le cetra e nel canto; ella, pronta, divina in ogni suo atto; quando danza, quando corre fa fiorire sotto ai suoi piedi il terreno. Felice colui che l'avrà per isposa! Così finisce il canto nuziale, in cui il Moretto riuscì poeta incomparabilmente migliore che nel disgraziato sonetto caudato che il Campori pubblicò in fine del suo articolo (1).

Ma della leggiadra madonna Caterina Piovene egli celebrò le lodi anche in prosa; e quando, l'anno seguente (1535), dava in luce in Venezia il volumetto intitolato *Del significato dei colori e dei mazzoli*, parlando del color *taneto (tanè)*, ricordava che esso era il color prediletto della « bellissima, gentilissima e valorosa signora, la signora mia madonna, Caterina Piovena, gentildonna vicentina ».

L'operetta non tardò ad avere parecchie ristampe, e, sebbene io non abbia potuto rintracciare l'edizione principe del 1535, credo basterà al mio intento l'aver avuto sott'occhi tre edizioni, tutte anteriori alla metà del secolo XVI, l'una senz'anno ma uscita dall'officina veneziana di Francesco de Tomaso di Salò e compagni, in Frezzaria, al Segno della Fede; l'altra

---

(1) Il sonetto incomincia: « La summa providenzia e l'intelletto », ma era stato già edito fino dal 1533 coi *Carmina* del Moretto.

eseguita in Ferrara nel 1545, e la terza, infine, stampata in Brescia nel 1549.

Diciamolo subito, senza riguardi pel galante Pellegrino: quest'opuscolo è un prodotto eminentemente secentistico, che rampolla dalle esagerazioni, dalle frivolezze, dagli artifizî sottili e meschini di spirito, di costume, di forma e di pensiero, a cui era scesa tanta parte della società cortigiana del secolo xv e che si protendono, più innanzi e più addentro che non paia, nel secolo seguente. In verità, più frughiamo in questo immenso ossario d'infimi e di mediocri, che formavano come il substrato della letteratura cortigianesca per buona pezza del Cinquecento, e più dobbiamo persuaderci della continuità, della ostinata persistenza, al basso, di gran parte della tradizione poetica decadente del Quattrocento, e più sentiamo di ammirare l'arte miracolosa che, dal Poliziano all'Ariosto e dall'Ariosto al Guarini ed al Tasso, produsse fiori splendidi, caldi, coloriti da quell'*humus* in putrefazione. Oh come, badando al significato di questi fiori e di quel roveto che li circonda, si riesce a capire ed a spiegare il Seicento, anche senza tanto ricorrere alle ampolle e ai filtri di Spagna!

Ma torniamo all'operetta del Moretto. Essa è dedicata dall'autore all'illustre conte Alfonso Contrari, ferrarese, con una lunga lettera che è un documento singolare di quella falsa, grottescamente artificiata e scorretta prosa che usava in pieno secolo xvi. Fin da principio il pedante sale sui trampoli e sfoggia

citazioni classicamente erudite, abusa di spirito, in un periodo prolisso e stentato e vanamente pretensioso, per dire quali ragioni di gratitudine l'abbiano indótto a dedicare al Contrari quest'operetta, che potrebbe dirsi *Dedalea*, « non come ingeniosa ma come di diversi colori distinta! ». Con una freddura scipita scherza sul proprio nome, là dove esprime la speranza che la sua scrittura riuscirà gradita, alla stessa guisa che il *moreto*, il classico intingolo « per la sua varietate della quale è condito, a tutti li convivii suole essere grato ». Risparmio al lettore le altre lepidezze che al Moretto sono suggerite dal nome del dedicatario, il conte Contrari.

Nel *Prologo* ci si disvela ancor meglio questo pedantuzzo cortigiano, nel quale la presunzione ridicola è pari alla goffa ignoranza d'ogni arte e sapore di lettere. Egli teme di riuscire oscuro, teme che, sebbene scriva *volgarmente* e non in latino, le sue parole non sieno « da volgari » intese, tanto che rischierà di perderne il proprio nome e, invece di Pellegrino potrà essere chiamato Eracleto Scotino, cioè tenebroso! Egli si consola pensando a ciò che toccò ad altri grandi, come a Dante Alighieri « poeta volgare », il quale « tanto nel suo dir si inaspra (acciò che usiamo il suo vocabolo) che dalli suoi appena è inteso ». Si capisce ch'egli vuole sfogarsi contro i suoi maligni avversarî che, in Ferrara specialmente, lo avevano preso di mira, come si ritrae dalle molte lettere di Celio Calcagnini; si vede che egli, non potendo far di meglio, inveisce retorica-

mente contro quel « vulgo », al quale non è parso strano, egli dice, « ch'io sono stato presso ad esser « lapidato, ma, mostrandomi a dito con biasmo, me « hanno avuto per giocolare ». E appunto, più per « eradicare la perversità del vulgo », che per contraddire all'opinione di Serafino — Serafino l'Aquilano — l'autore d'un Sonetto sui colori, secondo lui, a torto tanto celebrato, egli ha composto ed ora si propone di commentare un altro suo sonetto, nel quale si compendia la teoria del significato e della proprietà dei colori.

In effetto l' operetta del Moretto consiste in un commento minuto, ordinato, prolissamente artificioso del sonetto, che le stampe recano nel *verso* del frontespizio e che vale la pena di riferire:

Il color *verde* ridutto a nïente
Dimostra, il *rosso* ha poca sicurezza,
Il *nero* ha il suo voler pien di mattezza,
Il *bianco* ha suo appetito e voglie spente;

Il *giallo* ha la speranza rinascente,
Copre il *taneto* in sè saggia sciocchezza,
Il *morel* morte per Amor disprezza,
Chi veste *beretin* gabba la gente.

Amoroso piacer ha l'*incarnato*,
Il *mischio* mostra bizzarria di testa,
Il *torchino* ha il pensar molto elevato.

Chi ha fede in segno d'*or* si vesta,
L'*argentin* dimostra essere garbato,
Al *verdegial* poca speranza resta.

Poveri colori e povero Moretto! Quanta cecità e quanta goffaggine!

Eppure il suo trattatello, che nella prima parte

ha la forma di commentario, contiene non pochi punti assai curiosi. Esso, dimenticavo di dirlo, è diviso in due parti, la prima tratta specialmente dei colori, la seconda, più scarsa e, a farlo apposta, più pedestre, dei fiori.

Come nel sonetto messer Pellegrino ha consacrato un verso a ciascuno dei colori della sua tavolozza, così nel commentario prosastico egli consacra ad ogni verso un capitolo più o meno diffuso, tutti indubbiamente, fastidiosamente prolissi.

Lo scrittore tradisce una preoccupazione costante, quella di ingrossare il suo tèma con una ostentazione di scienza e di acume, che lo spinge ad accumulare ricordi e citazioni e riscontri di cose le più disparate; cosicchè troviamo un passo del Petrarca accanto ad uno di Virgilio, di Cicerone, di Plauto; una notizia erudita, tratta da Plinio e da Plutarco, insieme con un richiamo malizioso ad una novella boccaccesca, e un grande sfoggio di mitologia e di immaginazioni pagane, fatto con Ovidio alla mano, insieme a frequenti ricordi del cristianesimo. È un bizzarro miscuglio, una vera *olla podrida*, dove, se possiamo ammirare la vasta e varia coltura del Moretto, che non per nulla viveva nel periodo più maturo dell'umanesimo, non possiamo non sorridere di vederla fatta stromento della più pretensiosa pedanteria. Dopo lette queste pagine, comprendiamo meglio le figure ridicole dei pedanti, che parlano il loro gergo mezzo latino con un far sentenzioso, nelle commedie del Cinquecento. Anche i proverbi,

le espressioni proverbiali, latine e volgari, si cacciano di quando in quando nella prosa anfanata di messer Pellegrino, che coglie volentieri l'occasione di porgere notizie, anche inattese, con intenzione adulatoria. Ad esempio, nel primo capitolo, parlando del color verde, dice d'aver sentito « la « illustrissima signora Marchesana di Mantoa, pu- « dicissima Isabella Gonzaga da Este, havere il più « bel smeraldo che oggi si truova, et quello essere « stato ritrovato nella sepoltura di Tulliola, figliuola « di M. Tullio ».

Talvolta egli vuol menzionare qualcuno dei suoi amici, anche quando il contesto non lo richiederebbe, come nel capitoletto del color nero, parlando dell'uso di tosarsi i capelli in segno di lutto e di mestizia, ci informa che egli, alludendo appunto a questa usanza, aveva detto « invitando a piangere Celio « Calcagnino, ferrarese, dottissimo in ogni scienza « e lingua, fenice dei tempi nostri: *Rade genas,* « *ungues arrode, proiice crines* ».

Fra i pochi poeti volgarî ch' egli cita, appare il nome di Cino da Pistoia, del quale riferisce alcuni versi, probabilmente secondo la famosa edizione giuntina del 1527. Il più frequentemente citato è, si capisce, il Petrarca, del quale il Moretto avverte di aver commentato la canzone *Verdi panni, sanguigni, oscuri e persi*, e soggiunge, che il suo commento vedrà fra breve la luce. Ch'io sappia, egli non tenne la promessa e probabilmente gli studî petrarcheschi non ne hanno perduto nulla.

Dove meglio si rivela la inetta pedanteria dello scrittore è nelle etimologie, nel qual campo egli sentenzia seriamente e afferma cose tali che farebbero oggi ridere i poppanti della scienza, nelle scuole elementari. Così, ad esempio, il color *taneto* o *tanè* non è per lui che « *castaneo*, il quale, levata la « prima sibilla (sillaba), dal volgo *taneo* si dice, « laonde chiamano balio (*baio*) castagno il cavallo « di tal mantello » — e il color *berettin* o *barettino* è colore « gabba la gente », incerto, ingannevole, perchè è detto così « da *barrar* per *bartare*, verbo, « cioè ingannare, e *bertino* quasi *baratino!* ». E su questo punto così continua il giullaresco trattatista: « È un detto in bocca del Lombardo vulgo, a modo « di rima, *a guisa de' volgari germanici*, che hanno « li proverbii suoi, de cadenzie simili: Dio mi guardi « da mula che faccia hin hin, cioè che a modo de « cavalli nidrisca, perchè è pessima, e da Donna « che sappia latin; e da Borea e da Garbin, e da « uomo che veste beretin ».

Una gradita sorpresa prova il lettore scorrendo con l'occhio per queste dissertazioncelle sciattamente e prolissamente erudite, quando s'imbatte in un passo, alla fine della prima parte, dove il forestierume delle fogge o mode usate allora dagli Italiani, ispira all'autore una invettiva che direi patriottica, come una consimile del Castiglione nel *Cortegiano*, se non mi paresse vanamente retorica: « Ed Esaja, se non « m'inganno, profetando a noi quel che già è ve« nuto, che avendo affettati gli abiti or Franceschi,

« or Spagnuoli, quando di altre oltramontane Pro-
« vincie, quando Turcheschi, come cosacche ed altre
« foggie, si avemo pronunziate le miserie nostre e
« nostre ruine, nelle quali caduti siamo, in mane
« de' forastieri oltramontani, disse: Visitabo vos in
« veste peregrina, quando io vi vorrò struggere, vi
« farò avvertiti (dice Dio) che sarà quando vi di-
« lettarete di foggie straniere. »

La seconda parte è un arido e scipito catalogo di nomi di fiori e di erbe, disposti in ordine alfabetico, ed è, in fondo, l'applicazione di quei precetti che l'autore ha racchiuso nel lungo titolo: « Il si-
« gnificato de' mazzoli di erbe e di molte altre cose,
« sì tolte o dal colore, o dall'odore, o dalla natura
« e virtù sua naturale, o da qualche esteriore ef-
« fetto e affetto o similitudini di voci ». Naturalmente qui il Moretto si trova ancor meglio a suo agio per ammannirci le interpretazioni più cervellottiche e strampalate. E dall'*aglio* « amore sporco e puzzolente », sino alle *zucche,* o *meloni* o *cocomeri*, che significano: « per tua scioccaria e dapocaggine hai perso quello che conseguito avresti, se non fossi stato melenso » (oh eloquenza d'una zucca!), è tutta una ridda di amenità, che hanno un certo valore storico, come documenti di gusti cortigianeschi del tempo. Chi volesse soddisfare una curiosità naturale, potrebbe confrontare questo linguaggio dei fiori e delle erbe, con quello dei moderni trattatelli, e probabilmente troverebbe frequenti analogie e nel Moretto minore serietà e minore il senso della misura

e della convenienza. A me basti darne qualche breve saggio.

Il *garofano* significa: amor nuovo, il qual caccia il primo. « I *gesmini*, il *rosmarino* e tutti i fiori senza « far mai frutti, come *rose*, *gigli*, significano amore « gettato via... »; l'*edera* « amor lasciato e abban- « donato e invecchiato come quella nei luoghi so- « litari si spande, quasi dica: *ed era* anch'io già « qualche cosa teco! ».

Frequenti, si vede, le freddure, come anche questa sulla *malva* « la cosa d'amor *mal va* », quelle medesime che ricorrono altresì nella poesia cortigiana del secolo xv. Si noti infine che, quasi non bastassero i fiori e le erbe, il Moretto comprende in questa rassegna anche molti animali e oggetti svariati, come cani, colombe, farfalle, lepri e passere e cavalli e cristalli e perfino i confetti: confetti bianchi « dubbio d'inganni »!

III.

Quando il Moretto componeva il suo libercolo aveva veduto da qualche anno la luce una breve scrittura intorno ai colori, dovuta ad Antonio Telesio, di Cosenza, zio del più illustre Bernardino. Ma quest'opuscolo, edito la prima volta in Venezia nel 1528, è d'indole puramente filologica; non è fatto pei pittori, nè pei filosofi, scrive il Telesio, ma pei letterati, studiosi delle eleganze latine « tantum philologis, qui latini sermonis elegantiam studiose inquirunt ».

Infatti l'umanista cosentino passa in rassegna i varî colori, a cominciare dal ceruleo, spiegandoli ad uno ad uno linguisticamente, tentandone l'etimologia con ben altra serietà e cauteia che il Moretto, adducendo esempî classici e qua e là inserendo versi anche suoi. Sebbene egli non parli affatto del simbolismo dei colori, la sua operetta meritava di venire ricordata, perchè dovette esser nota al trattatista mantovano, il quale è anche probabile se ne giovasse.

Un altro contemporaneo, napoletano, Simone Porzio, padre dello storico famoso, prese anch'egli a trattare il gradito soggetto, ma non in quel modo piacevole e con quegli intendimenti che il titolo delle sue operette potrebbe far supporre. Infatti il libretto *Dei colori* (*De coloribus libellus*), stampato in Firenze nel 1548, dal Torrentino, tipografo ducale, e dedicato al duca Cosimo De' Medici, e l'altro *Dei colori degli occhi* (*De coloribus oculorum*), uscito due anni dopo dalla stessa officina e nel 1551 tradotto in volgare da Giovan Battista Gelli (Firenze, Torrentino) hanno un evidente carattere *filosofico*, che allora era sinonimo di scientifico. Il primo contiene come il succo delle lezioni che il Porzio aveva tenute dalla cattedra pisana, fatte a modo di commentario minuto ed erudito alla trattazione che Aristotele aveva consacrato allo stesso argomento. Anche nel secondo libretto Simone segue davvicino, ma non servilmente, le dottrine di quei Peripatetici, il cui principale studio « fu, com'egli stesso dice, sempre il

cercare la verità ». In quest'operetta soltanto troviamo alcuni passi che si connettono al nostro soggetto, là dove (cap. V) l'autore ricerca ed annovera le varietà di colori che offre l'occhio umano, interpretandole minutamente mediante continui raffronti coi Greci ed i Romani, e dove (cap. IX), trattando di quella scienza che allora si diceva *fisiognomica*, egli considera gli occhi, e quindi i loro varî colori, come manifestazione esteriore dei moti interni dell'animo e ne indaga i significati morali (1). Mi accontenterò d'una brevissima citazione, secondo la prosa del Gelli: « Se gli occhi saranno *vari* e pen-
« deranno nel flavo, e non saranno molto indentro,
« ma somiglieranno quelli de' lioni, ei significheranno
« gagliardia, e magnanimità, e se penderanno più
« che il conveniente nel flavo, significheranno senza
« vergogna... ».

Tema di moda anche questo del colore degli occhi, cosicchè, mentre i poeti cortigiani, come il Bembo ed Ercole Strozzi, esaltavano gli strani, affascinanti colori dell'occhio di Madonna Lucrezia Borgia, « ces « yeux, trônes d'orgueil et miroirs de caresses », come canta ora il De Nolhac, nei crocchi dei « gentil-

---

(1) Una parte notevole è data al colore degli occhi in un libro di Antonio Pellegrini, pubblicato in Venezia alcuni anni innanzi, nel 1545, sopra *I segni ne la natura de l'huomo*, dove la materia è trattata in forma di dialoghi, che si fingono avvenuti nell'isola, allora ridente, di Murano. Perciò questo libro va aggiunto a quelli testè ricordati dal MOLMENTI e dal MANTOVANI nel loro finissimo studio su *Le isole della laguna veneta* (*Nuova Antologia* del 16 febbraio 1894).

« uomini e cavalieri, e massimamente tra giovani « sensuali ed oziosi » soliti a « ragionare e divisare « delle bellezze delle donne », se ne discorreva come di cosa piacevolissima e degna. Chi lodava « gli occhi « negri come matura oliva, chi di color di castagna, « chi azzurri come zefiro, chi come l' acqua del « mare » a quanto c'informa, testimone burbero ma fedele e prezioso, fra Sabba da Castiglione nei suoi *Ricordi*.

E anche senza ricorrere al disadorno libercolo del Moretto, o alle troppo dotte pagine del Porzio, gli eleganti disputatori potevano addottrinarsi facilmente in questa materia, leggendo quel *Libro di natura d'amore* di Mario Equicola, che, stampato la prima volta nel 1525 a Venezia, ebbe molta fortuna.

L'Equicola, che in questo e in altri suoi libri rivela una varia e singolare coltura, specialmente della poesia trovadorica, e che per ciò attrasse l'attenzione dei moderni romanisti, non mancò di toccare un argomento che era piaciuto agli innamorati di tutte le età raffinate.

L'amico del Castiglione e dell'Ariosto, il degno precettore e segretario della marchesa Isabella d'Este, discorre della varietà e « convenienza » dei colori più usati nelle fogge del tempo, nelle cerimonie così antiche come moderne, così profane come sacre, perfino dei colori usati dagli attori comici, secondo le loro qualità distintive, per venire a parlare dei loro significati.

Sebbene questi variino in qualche parte presso gli

Italiani, gli Spagnuoli e i Francesi, egli consiglia quest'uso all'intento di palesare esteriormente nelle vesti e nelle divise l'animo nostro. Così, il *bianco* dinota purità, il *nero* fermezza e perseveranza, il *rosso* vendetta e ira, il *ruffo*, il *fosco* e il *lionato*, taciturnità e pazienza. L'*incarnato* si usa per manifestare dolore, il *violato purpureo*, cioè *morello* o *paonazzo*, per noi Italiani significa amore « per essere colore arridente « dedotto dal fiore grato a Venere », meglio in questo noi che i Francesi, pei quali esso esprime « *trahison* ». E prosegue in tal modo l'Equicola, confrontando spesso il significato italiano dei colori con quello francese — mescolanze e ingerenze e confronti di piccoli fatti, che erano indizio dei miscugli e delle ingerenze straniere nella vita italiana.

Ma i cortigiani e i galanti scioperati del Cinquecento trovavano pascolo gradito anche nella letteratura romanzesca in prosa, come nella *Filena, istoria amorosa,* che vide la luce in Mantova nel 1547, opera di quel Niccolò Franco, che, dopo aver destato gran rumore attorno al suo nome con prose e versi aretineschi, finì in Roma sulle forche papali. In questo romanzo egli ci rappresenta Sannio, che, innamorato e geloso di Filena, teme che essa coi colori delle sue vesti possa mostrare ad altro amante l'animo suo e con simile linguaggio intendere quelli del fortunato rivale. E qui l'inetto romanziere costringe l'infelice amante a fantasticare sino alla noia intorno al significato dei varî colori, diffondendosi su questo tèma per parecchie pagine, nelle quali è diluito, e

talvolta copiato alla lettera, ciò che circa vent'anni innanzi ne aveva scritto l'Equicola (1).

Era questo l'omaggio più grossolano che, nei riguardi dell'arte, il Franco potesse fare alla moda e ai gusti del tempo; e il tempo se ne vendicò giustamente, cosicchè a niuno oggi passerebbe pel capo di tentare il salvataggio di questa *Filena*, travolta inesorabilmente nelle onde di Lete.

IV.

In parecchie e svariate forme della produzione prosastica del Cinquecento — nel vano e pretensioso trattato cortigianesco, come nella lettera dialettale d'intenzione parodiaco-popolaresca, nella dissertazione scientifica come nel romanzo — abbiamo rintracciato i segni di quella moda che attribuiva un particolare significato allegorico-morale, il più delle volte galante, ai colori ed ai fiori. Le nostre indagini furono necessariamente brevi, ma rimarrebbero malamente tronche, se non le estendessimo ad un altro campo, alla letteratura poetica del Rinascimento. Passiamo adunque dalla produzione prosastica alla poetica, o, per essere più esatti, dalla prosa passiamo ai versi, chè, purtroppo, assai di rado i versi sono sinonimo di poesia.

---

(1) Il passo della *Filena* è in parte riferito da Carlo Simiani in certi *Saggi su Niccolò Franco* (Palermo, 1890, pp. 68-70), ma nè dell'uso di cui discorriamo, nè del plagio del Franco fa parola l'autore.

Veramente, un saggio ne abbiamo veduto già in addietro, quando si riferì un sonetto di Pellegrino Moretto, che presumeva di opporre il suo aborto poetico ad un altro sonetto di Serafino Aquilano. Lasciamo in pace il Moretto, del quale s'è già parlato fin troppo, e presentiamoci innanzi alla maestà dell'*ardente* Serafino, il poeta acclamato nelle corti italiane alla fine del secolo XV, invidia di poeti, sospiro di dame gentili.

Indarno cercheremmo il citato sonetto nelle primissime edizioni delle sue rime; invece esso ci apparisce nella stampa fiorentina del 1516 e nelle successive, come nella milanese del 1520, dove occupa parimenti il numero 116 dei *Sonetti*.

Trattandosi di un componimento fortunato, come vedremo, e uscito dalla penna d'un poeta tanto famoso, d'un vero e proprio caposcuola, gioverà riferirlo qui per intero:

Si come il *verde* importa speme e amore,
Vendetta il *rosso*, il *turchin* gelosia,
Fermezza il *negro* e ancor malinconia,
Il *bianco* mostra purità di core,

Il *giallo* aver estinto ogni suo ardore,
E chi veste *morel* secreto sia,
Di *lundra* poi fastidio e fantasia,
Il *berretin* travaglia, pene e errore.

In questo ultimo volsi a te venire,
Abito conveniente a chi mi manda,
Perchè in me legga quel che non può dire:

Lui senza fine a te si raccomanda,
E qualche premio aspetta al suo martire,
Chè chi ben serve e tace, assai si raccomanda.

Ma sarà veramente dell'Aquilano questo sonetto? Alcuni anni sono Rodolfo Renier, dando notizia nella « Rassegna Emiliana » (vol. I, fasc. I, pag. 13 dell'estratto) dei *Poeti sforzeschi in un Codice di Roma*, pubblicava questo componimento che aveva trovato sotto il nome di Niccolò da Correggio nel prezioso manoscritto, compilato da un ignoto amatore della fine del Quattrocento. E recentemente, illustrando un *Canzonieretto adespoto di Niccolò da Correggio* (1), lo stesso Renier notava che il sonetto era stato attribuito già a Serafino Aquilano, ma aggiungeva che in favore del Correggio, il brillante cavaliere fiorito in sul cadere del secolo XV, attestava un altro codice autorevole, estense, scritto in sui primi anni del Cinquecento. Sarà dunque questa una delle tante usurpazioni e confusioni degli antichi editori? E dovremo togliere il sonetto a Serafino, già così carico di bagaglio poetico, e restituirlo all'elegante messer Niccolò, le cui rime, lui vivente (morì nel 1508), andavano disperse, alla ventura, seguendo la vita agitata del poeta, uomo d'armi e di corte, non letterato di professione e poco curante dei suoi versi? Veramente la bilancia pende in favore di lui; ma una sentenza definitiva non è ancor lecito pronunciarla, tanto più che non si arresta a questo punto la storia.

Un altro e più illustre personaggio della fine del secolo XV e del principio del XVI, che pianse in

---

(1) Torino, Bona, 1892, pag. 14 (per nozze Salvioni-Taveggia).

certi versi secentisticamente concettosi la morte di Serafino Aquilano, e le cui rime, in massima parte inedite, mi propongo di far conoscere, contende al Correggio la paternità del sonetto sui colori. Il Magnifico Giuliano de' Medici, figlio del Magnifico Lorenzo e fratello di Leone X, non fece neppur egli professione di poesia, ma, come allora la divina arte dei versi era diventata una moda e il coltivarla era tenuto un dovere d'ogni persona per bene, volle provarsi anch'egli in questo campo. Un bel codice esistente nella Laurenziana di Firenze, che, secondo il Bandini, fu scritto alla fine del Quattrocento, ma che potrebbe essere anche del principio del Cinquecento, contiene, insieme con molte altre poesie del futuro duca di Nemours, e accanto a quelle del padre suo Lorenzo, anche il sonetto in questione. Il principio di esso corrisponde perfettamente alla lezione recata dalla stampa dell'Aquilano e dal codice romano che lo assegna al Correggio; nel resto invece si notano alcune varianti, come nella seconda quartina, dove i due versi mediani suonano così:

> Il *tanè* poi fastidio e fantasia,
> E chi porta *morel* secreto sia.

L'ultimo verso della prima terzina è quale io l'ho trascritto, non quale ci appare nelle antiche edizioni dell'Aquilano, dove non dà un senso chiaro ed esatto sotto la forma: « Perchè in me *vogli* quel che non può dire ». Il penultimo verso si legge interamente mutato così: « Pregando ponga fine al suo languire ».

Queste varianti non sono tante, nè tali da farci credere a due redazioni diverse dello stesso *motivo* poetico, l'una dovuta a Serafino o al Correggio, l'altra al Magnifico Giuliano. Esse ci provano, tutt'al più, che questo sonetto, composto da un poeta di corte, vagante di città in città, manoscritto o stampato, ebbe nel mondo aulico vicende simili a quelle dei componimenti popolareschi fra il popolo; diventò anonimo, in modo che qualche compilatore o editore frettoloso o poco scrupoloso potè attribuirlo o al poeta cortigiano per eccellenza, Serafino, o, forse con intento adulatorio, al principe mediceo. Pellegrino Moretto, attenendosi probabilmente alle due stampe citate di Serafino, attribuiva con sicurezza al poeta aquilano il sonetto; ma questa attribuzione, checchè credesse messer Pellegrino, sembra a me null'altro che un'usurpazione letteraria. Queste poesie, farfalle più o meno dorate, ritornavano spesso, dopo molto vagare, al ramo d'onde s'erano prima partite; così avvenne di questo sonetto. Vivo ancora messer Niccolò da Correggio, nel 1507, usciva in Venezia una rara e preziosa raccolta di poesie cortigiane e popolaresche dialettali, che meriterebbe di essere attentamente studiata, e che ha il titolo, allora comune, di *Opera nuova di Vincenzio Calmeta, Lorenzo Carbone, Orfeo Mantovano e Venturino da Pesaro et altri auctori: Sonetti, Dialogi ala vilanesca, Capitoli, Epistole, Strambotti* (1). Fra gli *altri*

(1) In fine: « Stampada in Venetia, per Zorzi di Rusconi, nel MDVII, a di XVIII Februario ». Il sonetto del Correggio è a carta 10 *r.*

auctori compare anche Niccolò da Correggio (*Nicolaus Coresius*), e, a farlo apposta, col sonetto dei colori, che, nove anni più tardi, ricompariva sotto il suo nome, in un'altra rara stampa veneziana, che è, in gran parte, una riproduzione della precedente. In ambedue le edizioni si avvertono alcune poche varianti, di minor conto (1).

E poichè allora, nelle Corti, nei crocchi galanti, fra i cavalieri e i poeti sfaccendati e le dame gentili era un gran disputare anche dei colori dei capelli, non ci stupiremo di trovare qualche riflesso poetico dell'antica questione, per la quale rimando ad un pregevole libro del mio caro Renier (2). Io qui m'accontento di riferire, come saggio, non tanto della poesia, quanto dei gusti di quel tempo, un sonetto di Lorenzo Carbone, umanista e poeta cortigiano ferrarese, che trovasi inserito nell'*Opera nova* e nel *Compendio*, citati:

Loda chi vol, che non è lodo vero,
 Un capel biondo, anzi gli è cosa inetta.
 Leggendo, io trovo, e con ragion perfetta,
 Che aver deve la donna el crin ben nero.

---

(1) La stampa è intitolata; *Compendio di cose nove de Vincentio Calmeta et altri auctori*, ecc. Nella penultima carta si legge: « Impresso in Venetia, per Georgio de Ruschoni Milanese, neli anni del nostro Signor MCCCCCXV, adì 24 Zenaro ». Fra le varianti, noto quella del verso 11: « Perchè in sè sente quel che non pò dire » — e quella del verso 13: « Nè d'altro prega al suo bel partire ».

(2) *Il tipo estetico della donna nel medio evo*, Ancona, 1885.

Col bianco il bianco non è bon maestro,
Nè 'l ner col negro ben pittor assetta,
Ma il ner col bianco molto più diletta.
Così fa ciascun pittor intero (*sic*).

Dovendo esser la donna in volto bianca,
Che aver debba il capel negro rispondo,
Che l'un per l'altro il suo colore affranca.

Ma a che più parlo, a che ragion più abondo?
Che appresso la mia donna ogni altra manca,
Costei col negro, e lor tutte col biondo.

Come si vede, il Carbone, forse in omaggio alla sua donna amata, si schierava tra quei fautori dei capelli neri, che allora e nei tempi più antichi furono in minoranza, tanto che presso i Greci e i Romani e fra noi, all'epoca del Rinascimento, fiorì quell'*arte biondeggiante*, che non è morta neppur oggi e che ha solo il torto d'essere troppo costosa.

Ma qui non finisce la letteratura poetica sul significato amoroso dei fiori. Due raccolte poetiche volgari a stampa, di carattere popolaresco, uscite nella prima metà del Cinquecento, recano, senza nome d'autore, un lungo *Capitolo* ternario *Del significato dei colori* (1), che incomincia così:

---

(1) La prima raccolta reca il titolo bizzarro di *Pantheon*. *Opera nova chiamata Pantheon, nella quale si contiene varii capitoli e sonetti*, ecc.; uscì nel gennaio 1530 dall'officina veneziana del Bindoni e del Pasini; la seconda ha un titolo ancora più strano: *Scongiuro amoroso in constringer la sua innamorata dove e quando a lui piace: seguita le sette allegrezze d'amore, con un capitolo che tratta del significato di colori*, ecc., e fu stampata in Venezia, nel 1533, « per Joanne Andrea Valassone (*sic*), detto *Guadagnino* et Flavio fratelli ».

Chi veste il *verde* mostra amor sincero
e speranza con fede insieme unita,
che senza speme amor non fu mai vero.

L'ignoto poeta vi diluisce i soliti concetti intorno al significato dei varî colori, che sono press'a poco i soliti e dispôsti quasi nello stesso ordine, che dirò tradizionale: e ad ognuno dei colori, a partire dal verde, egli consacra una terzina. Nella chiusa, cioè nelle due ultime terzine e nell'endecasillabo finale, egli accenna anche al significato della veste a molti colori e dice la propria opinione traendo argutamente la morale dalla lunga favola:

Chi, divisato, più colori afferra,
dimostra esser volubil e leggiero,
e poco sale in la sua zucca serra.
Ma per dir quel ch'io credo che sia il vero,
il peggior vestimento, vi concludo,
è quando l'uom del suo tristo mistiero
guadagna sì ch'el va spogliato e nudo.

Se è ignoto l'autore di questo capitolo, è noto e fu notissimo ai suoi tempi, quanto è oggi dimenticato, l'autore di un altro capitolo sullo stesso argomento: quel Baldassarre Olimpo degli Alessandri da Sassoferrato, che, alla fine del secolo XV e al principio del seguente, apparve, senza dubbio, uno dei più singolari rappresentanti di quella volgare poesia mezzo cortigiana e mezzo cittadinesca-popolare. Dal popolo riprese, al popolo restituì, rimaneggiati, spesso secentisticamente lardellati, petrarchevolmente cincischiati, belli e curiosi *motivi* poetici (1). Nei titoli

(1) Cfr. D'Ancona, *La poesia popolare*, pag. 419 e segg., e A. Luzio nella *N. Antol.* del 1° settembre '80, pp. 31 e segg.

delle sue molte, troppe, raccolte di versi amorosi, galanti e perfino religiosi, vediamo un tono ciarlatanesco, che ci fa sorridere: ecco qua (cito dalle vecchie edizioni, ormai rarissime) un'*Aurora: Libro primo d'Amore e non più visto chiamato Aurora* (1), un *Libro d'Amore chiamato Ardelia* (2), una *Gloria d'Amore* (3), una *Partenia: Libro novo di cose spirituali* (4) — strani miscugli di elementi, di indirizzi, di arte e di artificio, che meriterebbero di essere studiati. Io m'accontento di aprire l'*Ardelia* e di additare, fra un sonetto a Leonzia, « la quale mandò « al suo amante una turtura », e un « Capitulo de « l'amante alla sua Diva stella », un *Capitulo de l'amante alla sua Diva, la qual gli mandò una bendella de seta gialla, dicendo essere spento l'ardore.* Chi fosse la diva amata dall'olimpico Baldassarre, confesso di non sapere, e ignoro se possa identificarsi con la Leonzia o con quella Madonna Camilla « bella quanto el sole ardente », alla quale l'acceso poeta intitolava il *Libro novo d'Amore* (5), e nep-

(1) Stampato « in Venetia per Francesco de Tomaso di Salò e compagni, in Frezzaria, al Segno della Fede ». Non ha data, ma, come tante altre edizioni della stessa officina, anche questa vide certo la luce nella prima metà del Cinquecento.

(2) Stampato « in Ancona, Anno Domini 1522, die 15 Aprilis ». Il capitolo è a c. F3 *v.*

(3) Stampato « in Perosia, per Baldassarre de Francesco, Cartolaro, a dì 29 de Novembre 1525 ».

(4) Stampato « in Venetia, per Benedetto et Augustia de Bindoni, nel Anno del Signore MDXXV, a dì IIII de Decembrio ».

(5) Stampato « in Venetia per Marchio Sessa et Piero de Ravani Compagni, del MCCCCCXXII, a dì XXI d'otobrio ».

pure giurerei che essa, l'ignota beltà, gli abbia in effetto inviata quella piccola benda o nastrino di seta gialla. Fatto sta che egli, da questa offerta, vera ò immaginata che fosse, colse volentieri l'occasione per intesservi sopra un artificioso capitolo, nel quale svolgeva, con civetterie e svenevolezze di pensiero e di forma, un tema tanto gradito al pubblico dei suoi lettori. Basti vederne il principio per figurarci come e per che alto viaggio abbia spiccato il suo volo, caracollando e impennandosi leggiadramente, il Pegaso di Sassoferrato:

> Se il *giallo* dice che l'ardor sia spento,
> È spento forse in voi l'ardor, la fiamma,
> Ma nota ben che son per voi contento.

V.

Proprio ai tempi dell'Alessandri, un veneziano, il più meraviglioso cronista del suo secolo, quel Marin Sanudo che non ci lasciò solo i pregiati *Diarî,* ma, guidato da una curiosità moderna di conoscere e tramandare i lati più caratteristici della vita contemporanea, raccolse molti e svariati documenti della storia del costume, non isdegnò di far posto, in una specie di antologia poetica, a due componimenti sul significato dei colori. Il *Soneto di colori* e lo *Stramoto* che leggonsi in un codice della Biblioteca Marciana di Venezia, scritti di mano del

Sanudo, non recano nome d'autore; il che vuol dire che erano considerati come parte di quel patrimonio poetico popolaresco-borghese, che aveva tanti punti di contatto e scambî così vivi e frequenti con la poetica cortigiana. Il sonetto, caudato, ha questo di particolare, che il significato dei varî colori vi si considera e rispetto al colore semplice, preso da solo, e rispetto alla sua unione con altri. Poesia non v'è in esso, nè vi può essere, dacchè abbiamo solo una semplice e densa esposizione di fatti in se stessi tutt'altro che poetici; ma ciò non ostante, anzi appunto per questo, esso merita d'essere trascritto come documento notevole in questa storia che veniamo tracciando:

Simplice, il *bianco* mostra puritade,
fede, se avvien che compagnato sia;
il *turchin*, quando è misto, gelosia,
e scompagnato e sol, tranquillitade;

Vendetta il *rosso* insiem, sol, crudeltade;
sol, fastidio, *tanè*, insieme fantasia;
il *negro*, solo, gran malinconia,
fermezza, insieme, ovver stabilitade.

Sol, *paonazzo*, secreto, insieme amore,
il *giallo* accompagnato, contentezza,
e sol, disperazion d'ogni favore.

Verde, speranza insieme, solo, allegrezza,
in compagnia, l'*incarnato*, dolore,
sol, pertinacia o internata fierezza.
Il *beretin* poi severezza,

Mostra errore s'appar sol in un taglio,
e col compagno poi, briga e travaglio.

L'apparire di questa materia nella forma dello strambotto toscano non deve stupirci, quando si pensi che essa ebbe presso i poeti cortigiani e popolareggianti della fine del secolo XV e del principio del XVI una fortuna forse maggiore dello stesso sonetto. L'anonimo poeta, nello strambotto trascritto dal Sanudo, non ci parla, a dir vero, di colori, ma delle varie stoffe più in uso ai suoi tempi, a ciascuna delle quali corrispondeva naturalmente un particolare colore. Questa povera poesia diventa quasi un'arte applicata all'industria: il poeta aiuta nel suo mestiere il mercante di panni ed abbellisce gli ozî delle dame e dei cavalieri. In luogo del prezzo della stoffa, v'è il significato, un prezzo d'affetto. Leggiamo:

Broccato, onor, *velluto*, umilitade
dimostra, il *raso*, summa gentilezza,
fraude il *canzante* o instabilitade,
il *damaschin*, naturale asprezza;
sciàmito e *sandalin*, simplicitade,
taffetà, ingegno e d'animo acutezza,
viltà la *sagia* demostra in ciascuna,
zambellotto e *tabì*, grave fortuna.

Ma non soltanto fra le corti o il popolo dell'Italia superiore e dell'Umbria e di Toscana era diffuso il gusto per la poesia dei colori e delle vesti colorate. Uno dei più fecondi e mediocri verseggiatori della corte Aragonese, contemporaneo e concittadino del Sannazaro, Pier Jacopo De Gennaro, è probabilmente l'autore d'un altro strambotto, ma di tipo siciliano e di dieci versi, che fu pubblicato alcuni

anni sono di sur un codice parigino (1). Buon pretesto a questo suo sfogo amoroso, misto di invettiva e di declamazione sentimentale, fu pel poeta l'aver veduto la sua donna vestita di verde:

Veo chi veste in signo de speranza
D'un panno verde la signora mia.

Questo il principio del componimento, dove sono evidenti le tracce dialettali — faccio grazia del rimanente al lettore.

A seconda degli affetti, a seconda dei capricci del momento o della moda, a scopo galante o a vana prova d'ingegno, i poeti manifestavano volentieri le loro predilezioni in fatto di colori. E come s'è visto un fautore dei capelli biondi, così Cristoforo Altissimo, il famoso semi-improvvisatore fiorentino, il rapsòdo ambulante dei *Reali di Francia*, gran fabbricatore di strambotti di gusto popolare e di artificiati sonetti di maniera aulica, esalta nella natura, nella sua donna, e per la sua donna il color bianco. Di bellezze femminili s'intendeva egli, che ci lasciò certe curiose stanze delle *Bellezze d'una donna* (2) e che in un capitolo crudamente sensuale rappresenta ed ammira troppi candori nivei, troppo avorio nel corpo della sua donna. Gli itterici vedono tutte le cose dipinte in giallo, egli, il malato d'amore

(1) Nei *Rimatori napoletani del Quattrocento* con prefazione e note di M. MANDALARI, Caserta, 1885, p. 51.
(2) Riprodotte da R. RENIER nel cit. *Tipo estetico*, p. 179.

*

o di galanteria, non vede che bianco. Un suo sonetto, che riferisco da una ristampa recente (1), è tutta un'apologia di questo colore e può servire come saggio della poesia cortigiana di questo fiorentino che con la sua vita sta a cavaliere fra il secolo XV e il XVI e che in San Martino di Firenze incatenava per mesi e mesi con le sue stanze e la cetra la folla, mentre in Venezia i suoi pretesi improvvisi trovavano in un tiepido giorno di maggio del 1518, un incredulo ascoltatore in Marin Sanudo. Quella voce s'è spenta da più che tre secoli e mezzo, le corde di quella cetra che accompagnò un tempo i fieri colpi di spada dei paladini di Carlo, si sono spezzate, e noi ci troviamo fra mano queste povere foglie secche di poesia. Purtroppo esse non ti fanno rivivere, o candida donna, scomparsa giù nella « terra *negra* » insieme al tuo poeta!

Mais où sont les neiges d'antan?

chiedeva pochi anni prima François Villon.

E l'Altissimo cantava:

Bianco el latte, bambagia, bisso e neve,
Zucchero, marmo, biacca, calce, allume,
argento, perle, avorio, alba e le spume
che Scilla getta e Cariddi riceve.

E l'ermellino, e i vasi in che si beve,
el gelso, el tor di Pasifae, e le piume
del cigno, e alcun fiore, e alcun fiume,
e chi bianco non è, bianco esser deve,

(1) *Strambotti e Sonetti dell'Altissimo per cura di* R. Renier. — Torino, Società bibliofila, 1886, p. 28.

Perchè bianca, anzi candida è Madonna,
e s'ell'è bianca dalla gola al piede,
bianca convien che sia anche la gonna.

Qual fa segno ch'ell'è, a chi la vede,
di beltà vaso, e di virtù colonna
con puro cor, pur'alma e pura fede.

Ma la moda è spesso tirannica, essa trascina anche i più riluttanti. Chi si immaginerebbe di dover trovare in mezzo a questa schiera di poeti cortigianeschi, frivoli e vani, alcuni mezzo giullari, uno dei più insigni giureconsulti del Cinquecento, il milanese Andrea Alciato? Eppure anch'egli, a sollievo e conforto dell'intelletto, fra una lezione e l'altra all'Università di Bourges, di Bologna e di Pavia, si dilettava di cogliere, di tra gli sterpi delle glosse e del digesto, qualche fiore di poesia.

L'Alciato anche in questo, abituato com'era ad usare il latino nelle sue poderose opere giuridiche, disdegnò il volgare. Nei suoi *Emblemata*, o descrizione poetica delle *imprese* gentilizie, cavalleresche e galanti, egli cantò in dieci eleganti distici il significato dei colori *(In colores)*; eleganti nella forma, ma nella sostanza punto migliori dei soliti componimenti da noi esaminati. Il principio di questi versi, voltato in prosa letterale, suona così:

« Il nero è segno di mestizia: e nera veste indossiamo nelle funebri esequie. Ma la bianca veste è segno di animo sincero e di mente candida, e perciò la sindone è colore grato alle persone di chiesa. Il verde c'insegna a sperare, e si suol dire

che la speranza è al verde, ogni qual volta essa fallisce e cade ».

E il poeta conchiude con l'osservare che, come la natura è varia nel produrre i colori, così variano i gusti degli uomini ed ognuno ha le sue proprie speciali predilezioni.

Giusta l'osservazione dell'Alciato; ma un vecchio proverbio, ch'egli aveva forse in mente quando scriveva, riconosce che dei gusti è inutile discutere. La storia della nostra poesia non lamenterebbe lacune di sorta, se i nostri scrittori si fossero persuasi che il discutere e volere dar precetti in verso ed in prosa dei gusti in fatto di colori e dei loro significati, è cosa peggio che inutile. Tuttavia l'uomo bisogna prenderlo qual'è, e come nel Rinascimento esso fu in Italia troppo spesso vano, corrotto, superficiale di sentimenti, quanto profondo conoscitore e amatore del bello, non dobbiamo meravigliarci di vedere ingegni, anche non piccoli, coltivare così piccole e misere cose, frutto insipido della scioperataggine, del vuoto che erano in quegli spiriti, in quella vita. Fortuna per noi che il senso del bello era vivace e operoso; questo fu la nostra salvezza. Perciò, mentre si stemperavano e sciupavano nei versi e nelle prose i colori ed i fiori, sulle tele, specialmente della scuola veneziana, i colori esultavano e ancor oggi « mille di fiori al ciel mandano incensi » i capolavori della nostra poesia di quel tempo. Ancor oggi, senza spigolare in quei maggiori poeti volgari, troviamo fiori davvero olezzanti perfino nei nostri

poeti latini del Rinascimento, veri fiori di poesia e d'arte che paiono aver rubato i profumi e i colori ai giardini di Grecia e di Roma. Cito soltanto la gentile elegia composta dal Poliziano — il poeta delle *Stanze* — per un mazzo di viole inviategli dalla sua amica *(In violas a venere mea dono acceptas)* — distici soavissimi, che ben meritarono traduttori egregi, primo fra i quali il Firenzuola (1).

VI.

Ma non i libri soltanto, anche i fiori e i colori hanno i loro destini, anch'essi seguono necessariamente le vicende dei tempi, si informano alle idee, ai gusti, alle mode.

Così, quel secolo XVIII che tanto più fraintese e falsò la natura quanto più ne andò proclamando i diritti e le bellezze, si compiacque sovrattutto di fiori artificiali, fiori di seta, di carta, di porcellana, di vetro. E l'ex-gesuita Giovambattista Roberti, uno dei rappresentanti più caratteristici di quella letteratura e di quella società, bisognava vederlo come scriveva a una dama al proposito d'un « intero giardinetto di fiori di seta » che aveva avuti in dono, e sfoderare una portentosa ma superficiale erudizione sulla storia dei fiori (era allora di

(1) Nelle *Prose volgari e poesie latine e greche* del Poliziano raccolte da I. DEL LUNGO, Firenze, 1867, p. 233-6 si legge l'elegia latina dell'Ambrogini e la elegante, ma piuttosto libera versione del Firenzuola.

moda l'enciclopedia), e dimostrare tanta tenerezza per essi, da confessar senz'altro che vorrebbe comporre un poema sopra i fiori, come ne aveva composto uno sopra le fragole! (1)

Verso la fine di quel secolo e al principio del nostro, per un'occasione non ancora ben definita dalla critica storica, comincia a spuntare il vessillo tricolore italiano. In tal modo la storia dei colori e dei loro significati allegorici diventa storia della politica e del sentimento italiano. E che balzo, in questa storia, del secolo di Dante al nostro, da Cino da Pistoia, ad esempio, al dall'Ongaro e al Berchet! Mentre all'amoroso elegiaco messer Cino ogni fior bianco faceva ricordare, con un sospiro di tristezza e di desiderio, la sua parte bianca per la quale era esule dalla patria, e la sua donna, amata e lontana; negli stornelli del Dall'Ongaro, nelle strofe del Berchet aleggiava non più il pensiero d'una fazione o d'una sola città, ma il pensiero rigoglioso della gran patria italiana.

Il primo cantava con un tono di dolce elegia:

> Io guardo per li prati ogni *fior bianco*
> Per rimembranza di quel che mi face
> Sì vago di sospir ch'io ne chieggo anco;
> E mi rimembra della *bianca* parte
> Che fa col verde brun la bella taglia,

(1) La *Lettera sopra i fiori* è nel t. IV della *Raccolta di varie operette* del ROBERTI, — Bologna 1785. Aggiungo che in un'altra lettera compresa nel t. II l'ingegnoso gesuita afferma che « *la Musica dei colori* potrebbe essere l'argomento d'un poemetto ».

La qual vestio Amore
Nel tempo che, guardando Vener Marte,
Con quella sua saetta che più taglia
Mi diè per mezzo il core:
E quando l'aura move il *bianco* fiore,
Rimembra de' begli occhi il dolce *bianco*
Per cui lo mio desir mai non fu stanco.

Invece Giovanni Berchet, che doveva morire non più esule in Londra, ma in questa ospitale Torino, dava dei tre colori nazionali un'interpretazione che un dì i nostri padri ripetevano con un brivido, mentre all'occhio loro splendeva la dolce visione d'un'Italia certo migliore che quella d'oggi non sia:

Il *verde*, la speme tanti anni pasciuta,
Il *rosso*, la gioia d'averla compiuta,
Il *bianco*, la fede fraterna d'amor.